

- Багрицкий Э. Г. А. С. Пушкин (1799—1929) // Венок Пушкину: Сб. М., 1987.*
- Григорьева Е. Н. Стихотворение А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит» (к проблеме завершенности текста) // Концепция и смысл: Сб. ст. в честь 60-летия проф. В. М. Марковича. СПб., 1996.*
- Дзуцева Н. В. Эволюция поэтических систем 1920—1930-х годов // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1993.*
- Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999.*
- Есаулов И. А. Религиозный вектор советской литературы // Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.*
- Есенин С. А. Поли. собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М., 1995—2001.*
- Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века. Челябинск, 2001.*
- Заманский Л. Борис Корнилов. М., 1975.*
- Корнилов Б. П. Заметки о Пушкине // Лит. современник. 1935. № 12. С. 226—227.*
- Корнилов Б. «Это осень радости виною...» // Новый мир. 1937. № 1.*
- Корнилов Б. П. Стихотворения и поэмы. Л., 1966.*
- Куклин И. В. «Русский Бог» на rendez-vous: (О цикле М. И. Цветаевой «Стихи к Пушкину») // Вопр. лит. 1998. № 5.*
- Куняев С. Сражений и славы искатель... // Корнилов Борис. Стих. Поэмы. М., 1991.*
- Маяковский В. В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1982.*
- Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: (А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский), 1991.*
- Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Анненского до Пастернака, 1992.*
- Мусатов В. В. Взгляд на русскую литературу XX века // Вопр. лит. 1998. № 3.*
- Нечаенко Д. Лирический герой Бориса Корнилова // Новое в школьных программах: Русская поэзия XX века. М., 1999.*
- Поздняев К. Продолжение жизни: Книга о Б. Корнилове. М., 1978.*
- Поздняев К. Расстрел по лимиту: Мифы и правда о трагической гибели Бориса Корнилова // Лит. обозрение, 1993.*
- Пушкин А. С. Поли. собр. соч.: В 10 т. М., 1959—1962.*
- Решетов А. Перед лицом Пушкина. М., 1974.*
- Роллан Р. Европейский дух // Правда. 1935. 6 дек.*
- Сурков А. Герой // Антология русской советской поэзии: В 2 т. (1917—1957). Т. 1. М., 1957.*
- Тихонов Н. «Мы разучились нищим подавать...» // Антология русской советской поэзии. (1917—1957): В 2 т. Т. 1. М., 1957.*
- Чуковский К. Два поэта // Смена. 1936. № 9.*

**М. Р. Чернышов**

## **ДИНАМИКА ПЕРСОНАЖЕЙ В СКАЗКЕ Э. Т. А. ГОФМАНА «ЗОЛОТОЙ ГОРШОК»**

Сказку «Золотой горшок» Гофман недаром любил больше других своих произведений. В ней оказались наиболее полно и ярко выражены самые характерные особенности его художественного мира, в свою очередь ставшего квинтэссенцией

немецкого романтизма, синтезировавшего чаяния йенской и гейдельбергской школ. Из этих особенностей выделяется знаменитое *двоемие* — черта определяющая для романтизма в целом, но именно Гофманом реализованная в наиболее обнаженном, демонстративном виде не только в «Золотом горшке», но практически во всех его произведениях, где присутствует фантастика.

О Гофмане в отечественной критике написано в общем немало, хотя полного монографического исследования его творчества, насколько нам известно, на русском языке пока не имеется. Однако многочисленные статьи как обзорного характера, так и посвященные частным проблемам, главы о нем в книгах по более общим вопросам заставляют предполагать, что такая очевидная тема, как гофмановское двоемие, должна быть исследована скрупулезнейшим образом. И здесь нас ждет разочарование. В большинстве интересных работ она рассматривается как бы «с высоты птичьего полета»: трактуется в целом верно, но очень однообразно и без учета множества тонкостей, которые обнаруживаются при более пристальном анализе конкретных текстов [см., например: Бергельсон, 1976; Дмитриев, 1983; Жирмунская, 1990; Храповицкая, 2002; Чавчанидзе, 1981; Шлапоберская, 1983].

На уровне художественной структуры два мира гофмановских произведений — реальный и волшебнo-фантастический — реализуются прежде всего в системе персонажей, которых принято делить соответственно на «филистеров» и «энтузиастов» [см.: Берновская, 1967]. Эта типология стала настолько общим местом, что в разных статьях она различается лишь риторическими изысками авторов, проводящих одну и ту же мысль: филистерам Гофман дает отрицательную оценку, энтузиастов изображает сочувственно<sup>1</sup>. Иногда все же оговаривают неоднозначность такой расстановки знаков, ссылаясь на ставшие расхожей цитатой слова Крейсlera из «Житейских воззрений кота Мурра»: «Как высший судия, я поделил весь род человеческий на две неравные части. Одна состоит только из хороших людей, но плохих музыкантов или вовсе не музыкантов, другая же — из истинных музыкантов... Но никто из них не будет осужден, наоборот, всех ожидает блаженство, только на различный лад». Но, пожалуй, лишь А. В. Карельский отметил и развил эту далеко не проходную гофмановскую мысль в своих блестящих обзорных статьях [см.: Карельский, 1990; 1991]. По нашему мнению, неоднозначность этических оценок составляет важнейший аспект мировоззрения Гофмана, без учета которого картина его творчества выглядит искаженной. Цель настоящей статьи — рассмотреть с этой точки зрения систему персонажей «Золотого горшка» в свете акцентов, намеченных А. В. Карельским.

В первом приближении распределение героев сказки по ступеням иерархической структуры выглядит следующим образом<sup>2</sup>. Миру сказочному полностью при-

---

<sup>1</sup> См., например, в целом совершенно справедливые суждения: «Романтические возможности, обращенные к бытовому миру, становятся обвинительным актом, и более — судом, и еще далее — приговором» [Берковский, 2001, 438]; «Мещанство, противостоящее миру мечты и фантазии, является главной мишенью сатиры в “Золотом горшке”» [Бергельсон, 1976, 15].

<sup>2</sup> Мы немного изменяем схему, предложенную Ф. П. Федоровым [см.: Федоров, 1988, 316—317].

надлежат лишь князь духов Фосфор и Черный Дракон, ведущие непримиримую борьбу. В действии они не участвуют и фигурируют лишь в устном рассказе, который главный герой, студент Ансельм, слышит от своей возлюбленной Серпентины, существующей в двух ипостасях — прекрасной девушки и золотисто-зеленой змейки. Двойственно бытие и отца Серпентины: в сказочной Атлантиде он Великий Саламандр, на земле — тайный архивариус Линдгорст. Его заклятым врагом является особа также двойственной природы: рожденная в Атлантиде от драконьего пера и свекловицы, на земле она имеет сразу несколько личин — торговка яблоками, известная гадалка фрау Рауэрин и бывшая нянька Вероники Старая Лиза. Эти три персонажа представляют промежуточный уровень иерархии, т. е. «посредников» между земным миром и фантастическим, способных существовать и в том и в другом мирах. Наконец, чисто земной мир филистерского Дрездена: конректор Паульман, его дочь Вероника и ее будущий муж регистратор Геербранд, которые являются земной проекцией темных сказочных сил, Ансельм — светлых. Живя в обывательской среде, он не сливается с нею благодаря своей наивной поэтической душе.

Эта верная в целом схема распределения персонажей сказки в романтическом художественном пространстве не учитывает многих принципиальных деталей, снимающих однозначность их статуса, а также их динамики, которая, на наш взгляд, вносит существенные уточнения не только в характеристику героев, но и в идейную концепцию произведения. Конечно, изменяются в ходе действия не все персонажи, а лишь двое — Ансельм и Вероника, и уже этот факт дает основания усомниться в бесспорности разведения их по пространственным и, главное, ценностным полюсам.

Студент Ансельм представляет собой яркий тип формирующегося, с т а н о в я щ е г о с я энтузиаста. Но тот портрет, который дает ему Гофман в 1-й вигилии, лишь намекает на его блестящее будущее. Множество деталей говорит о том, что Ансельм если не плоть от плоти филистерского общества Дрездена, то страстно желает влиться в него. В День вознесения он мечтает о тех же обывательских радостях, что и любой другой молодой человек: попить в Линковых купальнях, созерцая нарядных девушек. В 10-й вигилии мы встретим такое же представление о счастье у предшественников Ансельма в переписывании рукописей Линдгорста, которых тот заключил в стеклянные банки: «ходим... в трактиры», «наслаждаемся крепким пивом, глазеем на девчонок» [Гофман, 1991, 248]<sup>3</sup>. Отметим, что даже в собственных мыслях об этих несостоявшихся удовольствиях он хочет быть «как все»: «как и всякий другой гость», «принять участие в блаженствах линковского рая» [193, 191]. Единственное, что выделяет его из общей массы, — его фатальная невезучесть, примеры которой он множит и множит, сокрушаясь об очередном таком случае. Для автора и читателей, настроенных сочувственно и начинающих постигать, в чем дело, враждебность к нему вещного мира — это первый признак

<sup>3</sup> Далее сказка цитируется по данному изданию с указанием страницы в квадратных скобках.

его предназначения. Но сам Ансельм этого пока не понимает. Программа-максимум его жизненных мечтаний — «достигнуть до звания коллежского секретаря» — довершает портрет молодого карьериста. Предел его практических талантов — способность к каллиграфии [см.: Берковский, 2001, 440], причем в копировании чужих образцов, а не в собственных сочинениях. Энтузиастические способности, данные ему, видимо, от рождения, пока реализуются лишь в житейской неудачливости и очень мешают ему благополучно существовать в этом мире. С другой стороны, среда, в которой он живет, не дает ему не только развить их в нужном направлении, но даже и осознать их истинную сущность. Для этого требуется помощь «свыше», и она является в образе Саламандра-архивариуса.

Именно Линдгорст, а не Ансельм является главным активным действующим лицом, двигателем сюжета сказки. Как мы узнаем из рассказа Серпентины в 8-й вигилии, для возвращения в Атлантиду ему нужно выдать трех дочерей-змеек за молодых людей с поэтической душой. Он будет заботливо опекать такого юношу (в данном случае Ансельма), бережно вести его к пониманию своего предназначения, но эти его благие действия вынужденно небескорыстны. Он лично заинтересован в том, чтобы Ансельм доказал свое право стать обитателем Атлантиды, и поэтому круто меняет его судьбу, даже не спросив, хочет ли он этого (ответ мог бы и не быть положительным). Даже в тех эпизодах, где он, казалось бы, искренне восхищается и гордится мужем своей дочери, как в 12-й вигилии, он проговаривается о своих эгоистических помыслах: «Как хотел бы я и двух остальных также сбуть с рук!» [259]. Положение Саламандра в мироздании таково, что, будучи представителем добрых фантастических сил, творить добро бескорыстно он просто не в состоянии. В этой амбивалентности героя реализуется применительно к нему романтическая ирония, которая вообще пронизывает насквозь даже эту сказку, одну из самых светлых и патетических у Гофмана.

Если Линдгорст — самый активный из персонажей, то его дочь Серпентина абсолютно пассивна. Ее функция в сюжете чисто служебная: быть сказочной возлюбленной Ансельма. Она помогает Ансельму выполнить его искуc, но делает это главным образом ради отца, видимо, по его прямому поручению. Она, конечно, любит Ансельма, но лишь так, как послушная дочь любит выбранного ей отцом супруга. Она абсолютно безвольна, мало чем отличаясь в этом отношении от куклы Олимпии из «Песочного человека». Золотой горшок, приданое, которое получает за ней Ансельм, в ее же глазах выглядит едва ли не более ценным приобретением для него, чем она сама. С точки зрения самостоятельности и чувства собственного достоинства ее соперница Вероника выглядит явно предпочтительнее.

В тексте сказки нет свидетельств того, что первая встреча Ансельма со змейками под бузинным деревом не была случайной. Но, судя по тому, что мы узнаем потом о Саламандре, вряд ли могло быть иначе. Он уже подыскивал подходящих юношей себе в зятя, испытывая их в качестве переписчиков рукописей. Регистратор Геербранд в тот же день (2-я вигилия) говорит студенту, что сообщил о его талантах каллиграфа архивариусу, таким образом, последний уже знал об Ансельме. Создается впечатление, что вся история, послужившая завязкой сказки, начи-

ная со столкновения со старухой (которая тоже о многом осведомлена, сразу предсказывая Ансельму заключение в стекле), подстроена Линдгорстом в качестве первой пробы нового кандидата. В 4-й вигилии тот говорит Ансельму, что знал о его встрече со змейками в тот же день, но он явно преуменьшает свою роль.

Экстатическое видение змеек было чем-то совершенно новым в жизни Ансельма: «...Неведомое доселе чувство высочайшего блаженства и глубочайшей скорби как бы силилось разорвать его грудь» [194]. С ним разговаривают куст, ветерок, солнечные лучи; все упрекают его в непонимании, но оно уже в прошлом, он уже умеет понимать их язык. То, что переживает в эту минуту Ансельм, совершенно аналогично знаменитому томлению Генриха фон Офтердингена в первой главе романа Новалиса, хорошо знакомого Гофману<sup>4</sup>. И точно так же, очнувшись, он возвращается в филистерскую среду, отвлекаясь от которой ему гораздо труднее, чем Генриху: Гофман реалистичнее йенцев с их предельно условной социальной обстановкой. Сам студент чувствует себя разбуженным от глубокого сна или облитым ледяной водой. Теперь он «ясно видит», что его увлек «странный призрак». Прохожие принимают его за сумасшедшего или пьяного, и он невыразимо страдает от этого, так как «искони питал глубокое отвращение к людям, разговаривающим сами с собой» [196]. Это тоже черта здравомыслящего бюргера, но никак не поэта.

В тот же вечер Ансельм совершает прогулку со своими друзьями — семейством Паульман и регистратором Геербрандом. Когда они плывут по реке, Ансельма словно колеблет между двумя состояниями — сказочным и реальным. Пока все молчат, он углубляется в себя, вновь видит золотых змеек в реке и даже хочет броситься в воду. Стоит заговорить обывателям — и он убеждается, что принимал за змеек отражение фейерверка и освещенных окон домов. В то же время в шуме воды ему слышится их «тайный шепот и лепет»: «Сестрица смотрит на тебя — верь, верь, верь в нас!» [197]. Он еще ничего не знает о сестрицах, никто еще не говорил ему о необходимости верить в них, поэтому данные слова, конечно, не бред, а реальность, но доступная лишь Ансельму с его поэтическими способностями, только-только начавшими раскрываться. Поэтому «в его душе поднялась безумная борьба, которую он напрасно хотел усмирить» [Там же].

В той же сцене прежний статус Ансельма с достаточной полнотой раскрывается Паульманом. После попытки студента прыгнуть в воду тот уточняет у Геербранда, что «подобные припадки еще не замечались». Самому Ансельму он адресует такой упрек: «Я всегда считал вас за солидного молодого человека...» Читатель не раз убедится в дальнейшем, что Паульман — самый закосневший в обывательских представлениях персонаж, не признающий никаких отклонений от реальности и здравого смысла. Эти его слова, да и сам тот факт, что такой человек хочет видеть в Ансельме друга, а может быть, и зятя, говорит о том, что филистер-

---

<sup>4</sup> Далее писатель использует и само слово *Sehnsucht*, вкладывая его в уста самого Ансельма, описывающего свое состояние. Вл. Соловьев, очевидно, не создавая его почти терминологического для романтиков смысла, перевел его как «горячее желание» [см.: Гофман, 1991, 195].

ский истеблишмент вполне принимает студента таким, каким он был раньше, при всей его неловкости и невезучести, которую Ансельм, видимо, субъективно преувеличивал.

За Ансельма перед Паульманом заступаются Вероника и Геербранд. Первая считает, что это была не греза наяву, а обычный сон, а второго Гофман даже заставляет признать, что у него и наяву случаются сонные состояния, хотя и обставляет это ироническими деталями — послеобеденным кофе, потерянным документом и латинским текстом. Звучащая вслед за тем реплика Паульмана обоюдоиронична, но точно характеризует и адресата, и адресанта: «Ах, почтенный господин регистратор, вы всегда имели некоторую склонность к поэзии, а с этим легко впасть в фантастическое и романтическое» [197].

Оказывается, в глазах Паульмана Геербранд, в отличие от Ансельма, и раньше был подвержен этой опасности. В нескольких дальнейших эпизодах, вплоть до вечеринки с пуншем (9-я вигилия), можно видеть, что к студенту Паульман испытывает большую симпатию, чем к регистратору. Последний же еще не раз проявит свою терпимость по отношению ко всему, что в обществе считается чудесным и фантастическим, однако непременно низводя все это до вполне земного понимания.

Ансельм в этот вечер впервые обратил серьезное внимание на Веронику и начал за ней ухаживать. Он, очевидно, подсознательно чувствует некую опасность со стороны волшебных сил, которые начинают его завлекать именно через любовное чувство, и стремится перенести его на земную девушку. Впрочем, можно толковать это и как начало козней колдуньи, отчасти мстящей Ансельму за ее рассыпанные яблоки (1-я вигилия), отчасти предвещающей просьбу Вероники (5-я вигилия).

Следует особо отметить функцию музыки в новелле. Этот мотив едва намечен и почти не развит, но для характеристики персонажей он имеет немаловажное значение, поскольку в жизни и мировоззрении Гофмана музыка играет важнейшую роль. Отношение к ней является критерием истинности энтузиастических помыслов персонажа.

Паульманы и их гости после ужина «по обыкновению» музицируют: Ансельм аккомпанирует, Геербранд и Вероника поют, а сам конректор даже оказывается автором фугированного дуэта. Такая привычка не должна обманывать читателя: Гофман никогда не отрицал за обывателями склонности к музыкальным удовольствиям. Однако уже в «Кавалере Глюке» он устами своего таинственного персонажа выразил собственное отношение к филистерам-музыкантам, в том числе и композиторам: «За болтовней об искусстве, о любви к искусству и еще невесть о чем не успевают добраться до самого искусства, а если невзначай разрешатся двумя-тремя мыслями, то от их стряпни повеет леденящим холодом, показывающим, сколь далеки они от солнца, — поистине лапландская кухня» [37].

В «Золотом горшке» тема истинной музыки связана с образом Серпентины, с ее голосом, подобным звону хрустальных колокольчиков. Когда Геербранд в своем комплименте пению Вероники прибегает к этому же сравнению, в душе Ансельма вновь на миг пробуждается сказочное видение, и он почти бессознательно протестует: «Ну, это уж нет!» Эта небольшая деталь окончательно утверждает в

новелле тему прямого соперничества Вероники и Серпентины, задавая их условно общую черту.

Когда Геербранд предлагает Ансельму выгодную работу у Линдгорста, тот весь попадает во власть филистерских помыслов. «Ночью студент Ансельм только и видел, что светлые специес-талеры и слышал их приятный звон. Нельзя осуждать за это беднягу...» [200] — иронически замечает Гофман, и снисходительный тон этого извинения совершенно такой же, каким он часто говорит об обывателях. Заряд оказывается настолько сильным, что наутро Ансельм утрачивает даже невезучесть, которая отделяла его от счастливого погружения в быт. Такое положение дел, конечно, устраивает темные силы в лице колдуньи, но студент направляется к архивариусу, ее врагу, и ей приходится напугать его превращением дверного молотка. Впрочем, этот шаг выглядит скорее как мелкая месть, к тому же беспомощная: знакомство Ансельма и Линдгорста лишь ненадолго отложено, а студент приобретает новый важнейший аргумент в пользу существования сказочного. Его сознание трансформировалось после этого случая настолько, что он уже не боится прослыть дураком и настаивает перед друзьями на истинности своего видения, после чего его действительно начинают считать душевнобольным. На самом же деле к студенту возвращается состояние томления, которое он уже испытывал, только теперь оно длится не несколько минут, а много дней (начало 4-й вигилии). Видимо, архивариус дает ему это время на подготовку к их встрече. Любопытно, что Ансельм, пока еще не знающий сути связи между Линдгорстом и змейками, воспринимает его как силу враждебную: в первый раз его голос разлучил его со змейками, во второй отвлек от грез о них; к тому же Ансельм пока считает богатого архивариуса, своего потенциального нанимателя, представителем филистерского истеблишмента, приписывая ему то же неверие в сказочные видения, с которым он столкнулся у Паульмана. Происходит объяснение. В это время Ансельм вновь впадает в любовный транс, поскольку речь сначала идет о змейках, но сразу выходит из него, как только архивариус переходит к делу и упоминает имя Геербранда. «Равнодушный тон, с которым говорил этот последний [Линдгорст], в резком контрасте с теми чудесными явлениями, которые он вызывал как настоящий некромант, представлял собою нечто ужасное, что еще усиливалось пронзительным взглядом глаз, сверкавших из глубоких впадин худого морщинистого лица как будто из футляра, и нашего студента неудержимо охватило то же чувство жути, которое уже овладело им в кофейне, когда архивариус рассказывал так много удивительного» [211]. Конечно, Линдгорст сознательно внушает ему страх, проверяя его нравственно-волевые качества, и не ошибается в ожиданиях: Ансельм ради любви готов с головой броситься в неясную и, возможно, опасную сказочную авантюру. Он уже вооружен пузырьком с жидкостью для борьбы с колдуньей (тоже тест на прочность), но, в отличие от Вероники, так, видимо, и не узнает, что это не какая-то волшебная мертвая вода, а обычный медицинский аурипигмент (у современного читателя образ снизит ассоциация с газовым баллончиком). Итак, еще до главного испытания — переписки рукописей — Линдгорст устраивает Ансельму проверку за проверкой, не посвящая его в детали, поэтому не так уж неправа Ста-

рая Лиза, говоря Веронике, что Ансельм сделал ей много зла, «но против своей воли; он попал в руки архивариуса Линдгорста, и тот хочет женить его на своей дочери» [219].

Шестая вигилия является ключевой для внутреннего действия новеллы, так как здесь Ансельму приоткрывается истинный смысл происходящего с ним. Отправляясь к архивариусу, он уже знает, что идет не за заработком, а за Серпентиной, хотя соотношение причин и следствий видит не совсем верно: «...Ему представилось, что любовь Серпентины могла быть наградой за трудную и опасную работу, которую он должен предпринять, и что эта работа есть не что иное, как списывание линдгорстовых манускриптов» [221]. Хозяин делает студенту эффектную обзорную экскурсию по своему дому, поражающую воображение Ансельма, что также подтверждает его «профпригодность», поскольку его сказочное великолепие видимо не всем, и даже сам Ансельм, временно вернувшись душой в обывательское бытие (9-я вигилия), не увидит там ничего чудесного.

Здесь со студентом происходят две небольшие неприятности, имеющие глубокий смысл. Сначала в зимнем саду пестрые птицы дразнятся, высмеивая его внешний вид. Детали этих насмешек (стеклянный парик, бумажные сапоги) убеждают, что дело не в том, как оделся Ансельм, а в том, как его одевание выглядит в совершенно иной среде. Земной человек, переступив порог дома архивариуса, т. е. границу сказочного мира, оказывается с точки зрения его обитателей смешным и нелепым. То же происходит и в рабочей комнате, где безупречные каллиграфические работы Ансельма превращаются в безобразную мазню, причем он видит это сам (его зрение здесь тоже меняется). «Как попали кляксы в мое прекрасное английское письмо — это пусть ведает Бог и архивариус Линдгорст, — промолвил он, — но что они не моей работы, в этом я могу поручиться головой» [225]. Ансельм в сказочном мире пока лишь гость и еще не понимает, что на улице и в доме Линдгорста действуют разные критерии, хотя хозяин на это уже намекнул: «Конечно, многое зависит и от дурного материала, который вы употребляли» [224], подразумевая, что теперь материал у студента будет более подходящим. Отметим в этой сцене один интертекстуальный компонент. «И потом, — продолжал архивариус Линдгорст, — ваша тушь тоже плохо держится. — Он окунул палец в стакан с водой, и, когда слегка дотронулся им до букв, все бесследно исчезло» [Там же]. Здесь несомненная ссылка на тот же роман Новалиса, где в аллегорической сказке Клингзора мудрая София примерно таким же образом тестирует листы, заполненные Писцом — воплощением сухого рации. Эта аллюзия подтверждает, что все происходящее в доме Линдгорста, оставаясь реальностью, имеет в то же время иносказательный смысл. В данный момент Ансельм почти готов к прохождению главного испытания, но земная сущность продолжает в нем доминировать.

Может показаться странной реакция Линдгорста на первую удачно оконченную Ансельмом с помощью Серпентины работу. Вплоть до этого момента он, очевидно, не был уверен в достоинствах кандидата. «...Но только он взглянул на копию, как насмешливая улыбка исчезла в глубоко торжественной важности, которая изменила все черты его лица. ...Вместо иронии, прежде сжимавшей его губы,



приятный рот его как будто раскрывался для мудрой, в душу проникающей речи» [226]. Ансельм выдержал уже несколько испытаний, почему же Саламандр только теперь перестал относиться к нему скептически? Очевидно, до этого студент доказал лишь, что по своим внутренним качествам способен полюбить его дочь, а сейчас стало ясно, что он ее действительно любит. Но этого еще недостаточно. Нужно доказательство верности студента, прочности и долговечности его чувства. Посвящая Ансельма в то, о чем тот до этого лишь догадывался, Линдгорст произносит торжественную речь, делая акцент на опасностях со стороны враждебных сил, что предстоит преодолеть студенту во время прохождения его искуса. Этот монолог — одно из немногих мест в сказке, где забота волшебника о будущем зяте кажется действительно искренней, не зависящей от его собственной выгоды. На самого же Ансельма преображение и пафос его покровителя не произвели решающего впечатления, он рассуждает точно так же, как и накануне («будь что будет»): «Но если мною и овладевает безумная мечта, если я и околдован, все-таки в моем внутреннем существе живет Серпентина, и я лучше совсем погибну, нежели откажусь от нее...» [227]. Грозящую опасность он по-прежнему связывает с самим фактом контакта с потусторонними силами, не разделяя их на светлые и темные.

Многодневная работа в доме Линдгорста постепенно меняет мироощущение Ансельма: «...Он чувствовал во всем существе своем никогда прежде не испытанную приятность, часто достигавшую высочайшего блаженства. <...>. Он понял все чудеса высшего мира, вызывавшие в нем прежде лишь удивление или даже страх» [232]. Линдгорст, видимо, внимательно следит за состоянием своего подопечного и в определенный момент, сочтя подготовку достаточной, решает усложнить задание, предложив студенту скопировать особенно ценную и замысловатую рукопись, которую можно списывать лишь в той комнате, где она хранится. Чтобы попасть в нее, Ансельм должен вновь пройти через зимний сад и подвергнуться насмешкам птиц (вероятно, это тоже часть искуса: он должен не испугаться и не обидеться). Смысл всех этих действий в том, что сегодня Ансельм должен впервые узнать сказочную подоплеку происходящих с ним событий, узнать от самой Серпентины, к которой он также впервые получает возможность прикоснуться (до этого ее присутствие выражалось лишь в голосе, звучавшем в сознании Ансельма, и лишь иногда в касавшемся его «мимолетном дыхании»). Серпентина предстает перед ним в своем двойственном виде: ее облик соединяет девичьи и змеиные черты. Первый же обмен репликами свидетельствует о том, что полного взаимопонимания между ними пока нет. Серпентина говорит о золотом горшке, который их «обоих осчастливит навсегда». Ансельм возражает: «Когда я буду владеть тобою, что мне до всего остального?» Это «остальное» для него пока не столько даже излишне, сколько представляется нежелательным и опасным: «Если только будешь моею, я готов хоть совсем пропасть среди всех этих чудес и диковин...». Серпентине приходится его успокоить: «...То непонятное и чудесное, чем мой отец иногда, ради своего каприза (разрядка наша. — М. Ч.), поражает тебя, вызывает в тебе изумление и страх; но теперь, я надеюсь, этого уже больше не будет...» [235]. Она ошибается: в тот же вечер, глядя, как Линдгорст искрами,

сыплющимися из пальцев, зажигает трубки, «Ансельм не без внутреннего содрогания подумал о Саламандре» [239]. Таким образом, студент и сейчас еще готов предаться душой и телом лишь возлюбленной, а не всему волшебному миру. Вовлечь его туда приходится почти насильно, используя любовные чары. Серпентина садится вплотную к Ансельму и обнимает его рукой. «Ансельм чувствовал себя так тесно обвитым и так всецело проникнутым дорогим существом, что он только с нею мог дышать и двигаться, и как будто только ее пульс трепетал в его фибрах и нервах...» [235]. Безусловно, этот тесный контакт необходим, чтобы Ансельм мог всем своим существом проникнуться ее рассказом. И все же в этот момент он несвободен, поработан, хотя это сладкое рабство.

Отступничество Ансельма, описанное в 9-й вигилии, вызвано колдовскими чарами, посылаемыми на него Вероникой с помощью металлического зеркальца, полученного от старухи. Любовь в душе студента не ослабевает, но он колеблется в определении предмета чувства. Иногда две девушки даже смешиваются в его сознании: когда Вероника, в первый раз испытывая зеркальце, силой воли заставляет Ансельма взглянуть на нее, он ее узнает, но приписывает ей черты Серпентины: «Ах, это вы, любезная *mademoiselle* Паульман! Но почему же вам угодно иногда извиваться, как змейке?» [232]. После этого «иногда будто чуждая, внезапно налетающая на него сила неудержимо тянула его к забытой Веронике...» [240]. Характерно, что чаще всего это происходит во сне, по ночам. Ночь Гофман, в отличие, скажем, от Новалиса, понимает традиционно — как время господства темных сил (через несколько лет будут написаны «Ночные рассказы», развертывающие эту тему). Понятно, почему ночью Веронике легче завладеть вниманием Ансельма. С другой стороны, сон раскрепощает сознание человека, отстраняет рассудок и дает волю фантазии, в сонных видениях раскрывается истинная сущность человека. О Серпентине Ансельм «грезит наяву», Вероника является ему во сне, так не ее ли он любит по-настоящему? Впрочем, усилия Линдгорста и Серпентины не пропали даром: о Веронике он думает «невольно»; после ночного видения «Вероника была приятнее, чем когда-либо; он никак не мог изгнать ее из мыслей» — значит, все-таки старается изгнать. Наконец «тайная магическая сила» столкнула его на улице с Паульманом, тот настойчиво зовет в гости, и «студент Ансельм поневоле пошел с конректором». Он сделал уже выбор и не хотел бы его менять. Впрочем, в филистерском доме и женское обаяние Вероники («сама веселость, сама приятность»), и случайно (случайно ли?) найденное зеркальце, «в которое он стал смотреть с особенным наслаждением» вместе с Вероникой, после недолгой внутренней борьбы возвращает его к обывательскому взгляду на вещи: «Он искренне посмеялся над нелепой фантазией влюбляться в змейку и принимать состоящего на коронной службе тайного архивариуса за Саламандра». Он начинает мыслить и переживать так же, как до первой встречи со змейками. От Вероники «он надеялся добиться не одного ласкового взгляда, брошенного украдкой, не одного нежного пожатия руки, а может быть, даже и поцелуя» [241, 242]. Интонационно это очень близко к «довести дело до полпорции кофе с ромом и до бутылки двойного пива» из 1-й вигилии; предмет чаяний, конечно, теперь не столь призем-

ленный (не зря он столько времени учился высокому), но в этой сцене фигурируют и кофе, и спиртное. Пунш, приготовленный Вероникой из ингредиентов, принесенных Геербрандом, перерастает функцию мелкой детали и становится знаковым, почти символическим образом. Спиртные пары не только воскрешают в сознании Ансельма «все странности и чудеса, пережитые им за последнее время», но и Геербранда (вообще-то склонного к возлияниям — см. конец 8-й вигилии), и даже предельно здравомыслящего конректора Паульмана заставляют совершать немыслимые для них чудачества и сумасбродства<sup>5</sup>. Этой мини-феерией обывательского умоисступления дирижирует, конечно, насмешник Линдгорст, сидящий в пуншевой миске. Иначе невозможно объяснить выкрики троих пирующих: «Vivat Саламандр! Pereat, pereat старуха! Бей металлическое зеркало! Рви глаза у кота!» О Саламандре, старухе и коте речь шла до этого, но о зеркале Паульман и Геербранд ничего не знали. Любопытно, что опьянение, открывающее выход в иные миры, играет на руку только светлым силам, которые в этом состоянии приветствуются даже их объективными противниками. Но у них это краткое «умопомрачение». Поведение Ансельма сложнее. Появление посланца Линдгорста — серого попугая в виде важного человечка в плаще — моментально его отрезвляет и возвращает к вновь принятому мещанскому мировоззрению. Когда человек вышел, «студентом Ансельмом овладел безумный ужас»: он уже обрел было покой и земное счастье с Вероникой, а визит попугая напомнил ему о Саламандре, и перспектива новой встречи с ним ужасает его, так как грозит разрушить это счастье.

Ночью ему опять снится Вероника, убеждающая его остерегаться фантазий, и Ансельм просыпается скептиком-реалистом, не верящим ни в какие сказки. Впервые он идет к Линдгорсту в таком состоянии, не видя ничего чудесного ни в доме, ни в саду. Работу он, конечно, выполнить не может, так как его уже не вдохновляет Серпентина, в которую он теперь не верит. Грехопадение Ансельма завершается символическим актом: он сажает кляксу на оригинал, за чем следует давно предсказанное наказание — заключение в стеклянной банке, описанное с почти натуралистическими подробностями (теснота в груди, мало воздуха, раздуваются жилы и т. д.). Это последнее, самое тяжелое испытание Ансельма. Его функция подобна чистилищу: душа студента через муки заключения в стекле постепенно освобождается от последних земных привязанностей. Первое его душевное движение — призыв к Серпентине спасти его от «адской муки». После этого «гул прекратился, ослепительное дурманящее сияние исчезло, и он вздохнул свободнее». Тогда он понимает, что наказан справедливо — за отступничество. Смысл этого наказания открывается ему окончательно, когда он знакомится с товарищами по несчастью, которые вовсе не видят этого несчастья: «они не знают, что такое свобода и жизнь в вере и любви, поэтому они и не замечают тяжести темницы, в которую заключил их Саламандр за их глупость и пошлость...». Этот шаг на пути к искуплению дает

---

<sup>5</sup> «...Вино обычно выполняло роль настоящего медиума всех чудес. Даже в самых фантастических произведениях редко обходилось без того, чтобы перед появлением мертвецов, привидений и т. д. герой не пропустил несколько кружек вина» [Манн, 1988, 64].

ему возможность вновь услышать Серпентину и увериться в том, что она и теперь помогает ему. Остается последнее: окончательно отречься от темного земного начала. И Ансельм отвергает помощь колдуньи, предлагающей его освободить ценой возвращения в мир Паульманов: «Оставь меня, чертово детище! <...> Прочь, прочь, гадкий урод!» [247—250]. Затем старуха и архивариус разыгрывают сценический бой, исход которого предreshен, ибо в «Золотом горшке» действуют законы доброй сказки. Линдгорст побеждает, стекло разбивается, Ансельм падает в объятия Серпентины, получает золотой горшок и, став истинным поэтом, переселяется в Атлантиду — «таинственное чудесное царство, в котором он признал свое отечество» [257].

«Испытание стеклом», как оно описано через ощущения Ансельма, длится, кажется, недолго, во всяком случае, никаких хронометрических указаний тут нет. Однако из некоторых замечаний относительно поведения Вероники после этого события и из ее слов «Ах, разве Ансельм может прийти? Ведь он уже давно заперт в стеклянной банке» [254] можно сделать вывод, что заключение Ансельма продолжалось по меньшей мере несколько дней. Конечно, в доме Линдгорста и за его пределами время течет неодинаково, но все же стоит обратить внимание, что, хотя последние шаги студента к обретению его призвания не требуют никаких внешних действий, а заключаются в нравственном выборе, это совершается не ментально, а требует некоторого срока. Ведь до этого Ансельм никогда не связывал свое представление о зле с земным миром, скорее наоборот: он опасался фантастического. Он не видел раньше прямой связи между кознями его явного врага — торговки яблоками — и такой симпатичной Вероникой. Теперь все это становится для него очевидным. Для того чтобы попасть в Атлантиду, мало верить в нее и любить ее обительницу; нужно «отрясти с ног прах» земного, филистерского бытия. Эти миры глубоко враждебны друг другу; принимать оба их невозможно, и лишь произнеся формулу отречения, Ансельм завершает свой переход из одного мира в другой.

Между тем автору, образ которого наиболее выпукло прорисован в последней (12-й) вигилии, приходится фактически «сидеть на двух стульях». Живя в Дрездене, будучи погружен «в ничтожество и мелочи повседневной жизни», пеняя на «жалкое убожество скудной жизни», он все же может утешаться тем, что владеет в Атлантиде «по крайней мере порядочной мызой как поэтической собственностью» своего ума [258, 262]. В то же время он не склонен презирать и осуждать тех, для кого обыденная повседневность не просто единственно возможная, но единственно привлекательная и желанная жизнь. Посмотрим в связи с этим на эволюцию Вероники, идущую почти параллельно эволюции Ансельма, но в противоположном направлении.

Мы знакомимся с дочерью Паульмана в момент зарождения в ней и в Ансельме любви, причем у обоих (у шестнадцатилетней Вероники в особенности) выбор объекта чувства во многом случаен; его возникновение зависит от возрастных особенностей: «пришла пора». Именно поэтому Ансельм будет так долго разбираться, кого же он любит на самом деле, а Вероника в конце легко откажется от одного

претендента на ее руку в пользу другого. Тем не менее ее первоначальный выбор однозначен: регистратор Геербранд для нее просто знакомый, все симпатии она отдает Ансельму. Почему? Ведь они, в сущности, двойники<sup>6</sup>, Ансельма отличает лишь зарождающаяся «поэтическая душа». Видимо, это и есть причина предпочтения девушки.

Обычно, характеризуя мещанские взгляды Вероники, приводят ее мечтания о семейном счастье, состоящие исключительно из материальных элементов: прекрасная квартира на престижной улице, новая турецкая шаль, элегантное negligé, сережки новейшего фасона, любимое кушанье; единственная «духовная» составляющая этих грез — статус надворной советницы (она предается им сразу после того, как Геербранд упомянул о перспективах блестящей карьеры Ансельма под покровительством Линдгорста) [213—214]. Но такое направление девичьих мечтаний всецело обусловлено обычаями общества, в котором она живет, и характеризует скорее среду, чем саму девушку. Ансельм нравился ей задолго до того, как она по подсказке со стороны вообразила его гофратом. Она заступалась за него перед отцом, упрекавшим студента за сходство с умалишенными. Когда после потрясения, вызванного встречей со старухой в образе дверного молотка, Ансельма и впрямь сочли душевнобольным и Паульман просил Геербранда «привести молодого человека в рассудок», Вероника с живостью думала, «какой студент Ансельм и теперь уже приятный молодой человек, даже и без рассудка» [205]. Более того, в разгар любовных мечтаний у нее самой появляются «такие же припадочки, как у Ансельма», «романтические (*romanenstreichs*) бредни», по словам Паульмана. «...Посреди приятных сцен из будущей домашней жизни госпожи надворной советницы теперь словно появился какой-то враждебный образ, который злобно смеялся...»; «...Из-за каждого шкафчика, который Вероника отодвигала, из-за нотных тетрадей, которые она брала с фортепьяно, из-за каждой чашки, из-за кофейника, который она вынимала из шкафа, отовсюду выскакивал тот образ, словно какая-нибудь ведьма, и насмешливо хихикал, и щелкал тонкими, как у паука, пальцами, и кричал: “Не будет он твоим мужем!”» [214, 215].

Подчеркивая, что Веронике и самой не чуждо поэтическое, Гофман вводит образ ее сестры, всегда совершенно серьезной и спокойной Френцхен, которой никогда не являются подобные видения и которая не верит в колдовство. Появление гостей-подруг развеивает чары («Веронике вдруг стало ясно, что печку она принимала за человеческую фигуру, а скрип плохо притворенной заслонки — за враждебные слова»), но не до конца; в отсутствие сестры она даже внушает барышням Остерс ту же боязнь привидений, и только появление Френцхен с дымящимся кофе заставляет их смеяться над своей глупостью. Но потусторонняя тема так и не оставляет девушек в этот вечер. Старшая из сестер Остерс, Анжелика, заявляет: «...Я никак не могу отделаться от веры во что-то таинственное, потому что это таинственное часто видимым и, можно сказать, осязательным образом всту-

---

<sup>6</sup> Двойничество Ансельма и Геербранда настойчиво подчеркивает Н. Я. Берковский [2001, 443].

пало в мою жизнь» [215, 216]. Именно она рассказывает о гадалке фрау Рауэрин, визит к которой начнет следующую стадию эволюции Вероники.

Итак, в начале своего пути в сюжете «Золотого горшка» девушка не вполне соответствует традиционному образу мещанки. Правда, законы гофмановского художественного мира не отрицают того, что в жизни каждого филистера могут быть ситуации, когда он выпадает из привычного образа. Таково опьянение, которое действует даже на Паульмана; такова влюбленность, в которой пребывают Вероника и Анжелика и которая облегчает переход границы между реальным и фантастическим (для Паульмана это чуть ли не единственное, что извиняет «романтические бредни»). Возраст здравомыслящей Френцхен указан точно — 12 лет, т. е. она уже выросла из детской веры в сказки, но еще не доросла до возраста любви. Таким образом, даже в нарушениях правил Вероника, казалось бы, не выходит за пределы, установленные для обывателей. Однако надо принять во внимание, что, во-первых, статус подобных «ситуаций наименьшего сопротивления» здравого смысла для Гофмана достаточно высок, во всяком случае, он не брезгает ставить в них и протагонистов-энтузиастов. Во-вторых, если сравнить поведение в такой ситуации Вероники и других обывателей, то окажется, что она не только снисходительна к чужим видениям, как Геербранд, но и ей самой они являются; она не только верит в «таинственное» и ходит к гадалке, как Анжелика, но и сознательно решается прибегнуть к колдовству для достижения своей цели.

В ту ненастную ночь равноденствия, когда Вероника идет со старой Лизой на перекресток полевых дорог привораживать возлюбленного, по вертикальной оси художественного мира «Золотого горшка» (сказочное/несказочное) она стоит несколько не ниже Ансельма, в эти же дни добывающего себе Серпентину путем переписки рукописей за солидную плату. «Ее доверие к старой Лизе росло с каждым днем, и даже прежнее впечатление чего-то недоброго и страшного так притупилось, что все странное и чудесное в ее отношениях со старухой являлось ей лишь в свете необычайного и романтического, что ее особенно привлекало» (разрядка наша. — М. Ч.) [227]. Этот (средний) этап ее эволюции абсолютно идентичен соответствующей стадии развития Ансельма. Оба влюблены, вовлечены в сферу «необычайного и романтического», слегка побаиваются своих покровителей, но полны решимости не сходить с избранного пути, так как только на нем могут обрести вожеленную и благородную, по крайней мере субъективно, цель.

Вероника ошиблась в выборе цели, а потому и привлеченные ею средства неадекватны: она не рождена для поэтического счастья, а значит, колдовство не может его принести. Зато этот опыт помог ей познать самое себя. Последним шагом эволюции обоих персонажей становится нравственный выбор, и хотя он приводит к полярным результатам (Ансельм навсегда остается в сказочном мире, Вероника — навсегда в земном), у обоих он верен, ибо соответствует их сущности. Оба получают то счастье, к которому стремились их душа.

Вероника делает этот выбор в день сватовства Геербранда, и важность для нее этого шага подчеркивается тем, что это ее чисто внутренняя настоятельная по-

требность. В отличие от Ансельма, никто не ставит ее перед альтернативой, но она для самой себя должна четко проговорить свое решение, «хотя бы остыл суп». Прежде всего она признается, что раньше «всем сердцем любила Ансельма». «Но тут оказалось, что чуждые, враждебные существа хотят его вырвать у меня, и я прибегла к помощи старой Лизы, которая прежде была моей няней, а теперь сделалась ворожеей, великой колдуньей». Вероника использует привычные понятия той поры, когда она вступила в сделку с Лизой («чуждые, враждебные» — о Саламандре и змее), хотя теперь она уже так, в сущности, не считает. Это видно из следующих слов: «Но теперь я сердечно в этом раскаиваюсь и отрекаюсь от всех сатанических чар. Саламандр победил старуху...». Можно было бы предположить, что, отказавшись от колдовства и твердо встав на земную почву, Вероника теперь все сверхъестественное считает сатаническим. Но это опровергается финалом ее речи: «Я еще раз отрекаюсь от всех сатанических чар и сердечно желаю Ансельму счастья, так как он теперь сочетался с зеленой змеей, которая гораздо красивее и богаче меня» [256]. Значит, Вероника и сейчас верит в потустороннее, в Саламандра и Серпентину, хотя и предоставляет отцу и жениху видеть в этом то ли романтические бредни, то ли поэтическую аллереорию, то ли нелепый сон. Однако она раз и навсегда зарекается вступать с ним в какой-либо контакт, ибо на опыте постигла свое место в мире и свои возможности в области сказочного. То, что она смогла хоть чего-то в ней достичь, было обусловлено возрастным состоянием влюбленности и, возможно, влиянием Ансельма (недаром ее отец считает романтизм заразной болезнью). Но ей, принадлежащей к обывательскому миру, оказалась доступной лишь часть фантастического, притом более слабая и к тому же «сатаническая». Убедившись, что на «светлое» волшебство она не способна, Вероника поняла, что Ансельм создан не для нее, благородно уступила его «красивой и богатой» змее, пожелав им счастья, а свою любовь легко перенесла на Геербранда, ничем не отличающегося от Ансельма, каким он был в период зарождения ее чувства. «Поэтическая душа» Ансельма, отсутствующая у его «двойника», Веронике в общем-то не нужна. Раньше она могла бы в этом усомниться, теперь же знает это точно и делает правильный выбор, завершая счастливую для всех развязку.

Филистер, не пытающийся прыгнуть выше головы, предпочтительнее псевдо-поэта, парвеню романтической эпохи. Примерно в ту же ситуацию, что Веронику, Гофман потом поставит кота Мурра, который, в отличие от нее, так и не сумеет сделать выбор между поэзией и пристрастием к телесным удовольствиям. Именно из-за сильного земного начала в натуре Мурра его творческие способности реализуются лишь в графоманстве, квазиромантизме. Его безвременная смерть (если отвлечься от иронического ее восприятия) обусловлена тем, что он не сумел пожертвовать наносным, случайным ради истинного, сущностного. Мещанское счастье Вероники и Геербранда вызывает у Гофмана не презрение, а лишь иронию («прежде чем простыл принесенный суп, формальная помолвка была заключена»), но иронии не избегают даже Ансельм и Линдгорст. Так что в пространственной структуре художественного мира «Золотого горшка», разделенного осями «земное — сказочное» и «светлое — темное», резко негативное отношение вы-

зывает лишь область «темное сказочное»; единственный отрицательный персонаж — старая Лиза, не считая непосредственно не участвующего в действии Черного Дракона.

Фантастика «Золотого горшка» в основном фольклорно-сказочная, языческая. Тем не менее в новелле явственно присутствует христианский подтекст. Прямой ввод элементов христианского миропонимания содержится в сцене участия Вероники в колдовском ритуале: лицо девушки ясно выражает «ее испуг, ее ужас, судорожно сжатые маленькие руки подняты вверх, как бы в мольбе к ангелам-хранителям защитить ее от адских чудовищ...» [229], — еще одно свидетельство того, что автор по крайней мере сочувствует «подпавшей адскому наваждению» героине. Наконец, отступаясь от колдовства, сама Вероника говорит о «сатанинских чарах». Обыватели — тоже добрые христиане, и хотя бы это может примирить с ними автора.

Динамика образов Ансельма и Вероники — важнейшая составляющая христианского подтекста новеллы. На наш взгляд, оба эти персонажа представляют собой архетипы библейского и апокрифического происхождения. Ансельм, медленно, сопротивляясь и отступая, эволюционирующий по воле и под наблюдением Линдгорста от молодого честолюбца-карьериста до истинного поэта, достойного жить в сказочной стране, — это архетип «пророка поневоле», который поначалу бежит от своей миссии, но в итоге принужден ее выполнить. В немецком романтизме первым этот тип нарисовал Шамиссо в своем «Петере Шлемиле». Эта повесть вышла в свет в 1813 г. и стала несомненным источником гофмановского «Приключения в ночь под Новый год», написанного в январе 1815-го, но наверняка она была известна ему уже в период работы над «Золотым горшком» (ноябрь 1813 — февраль 1814). Однако Петер Шлемиль — весьма обобщенное воплощение человека, невольно попавшего в «романтическую ситуацию». История же Ансельма прямо отсылает к самому известному библейскому «пророку поневоле» — Ионе. Обоих призывает могущественный и строгий покровитель и в кульминационный момент отступничества подвергает необычному заключению: Иону — в чрево кита, Ансельма — в стеклянную банку, после чего те окончательно примиряются с судьбой и уже по доброй воле идут выполнять свою миссию.

Первая ступень эволюции Вероники (обычный земной человек вступает в контакт с потусторонними силами и получает от них некоторые сверхъестественные способности) напоминает начало истории Фауста, но разница масштабов личностей не дает возможности возвести ее к этому архетипу. Гораздо ближе она к апокрифическим лжепророкам вроде Симона-волхва, соперничавшего с Христом-чудотворцем с помощью магической силы, полученной от дьявола. До конца эта параллель не выдержана: христианская этика предписывает строжайшее наказание лжепророков, а поражение Вероники оборачивается ее земным счастьем. Однако христианский подтекст не исчезает и здесь: отречение девушки от сатанинских чар и принятие предназначенной ей земной судьбы (в наилучшем для нее варианте) лишь меняет один архетип на другой: лжепророка — на блудного сына.



В заключение отметим, что прослеженная нами динамика персонажей «Золотого горшка» не может быть универсализована для характеристики художественного мира Гофмана в целом. Координаты этого мира меняются, иногда очень существенно, почти в каждом его произведении. Однако сам принцип поиска культурных контекстов и архетипических моделей через исследование динамики персонажей (в данной работе это скорее намеченная перспектива, чем достигнутый результат) представляется плодотворным для исследования отдельных художественных произведений.

---

*Бергельсон Г.* Красота, присущая человеку // Гофман Э. Т. А. Золотой горшок. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер. Л., 1976.

*Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. СПб., 2001.

*Берновская Н. М.* Энтузиаст и обыватель в романтической сатире Гофмана // Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та. 1967. Вып. 246.

*Гофман Э. Т. А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1991.

*Дмитриев А. С.* Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1822) // Гофман Э. Т. А. Новеллы. М., 1983.

*Жирмунская Н.* Новеллы Гофмана в сегодняшнем мире // Гофман Э. Т. А. Новеллы. Л., 1990.

*Карельский А. В.* От героя к человеку. М., 1990.

*Карельский А. В.* Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1991.

*Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1988.

*Федоров Ф. П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.

*Храповицкая Г. Н.* Э. Т. А. Гофман // Храповицкая Г. Н., Коровин А. В. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм. М., 2002.

*Чавчанидзе Д. Л.* Романтический мир Эрнста Теодора Амадея Гофмана // Гофман Э. Т. А. Золотой горшок и другие истории. М., 1981

*Шлапоберская С.* Сказка и жизнь у Гофмана // Гофман Э. Т. А. Новеллы. М., 1983.

**Н. В. Соболева**

### **ЛИМЕРИК ЭДВАРДА ЛИРА: ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Несмотря на большую популярность лимериков среди читателей, многие исследователи долгое время не придавали особого внимания творчеству Лира, рассматривая его лишь как периферийную работу незначительного автора. Возможно, такое пренебрежение связано с тем, что лимерики Лира являются как визуальными, так и литературными. Лимерики Лира доказывают, что живопись может дополнять литературу, а не просто ее иллюстрировать. В некотором роде Лир развивает традиции Блейка в том, что признает равноправие текста и рисунка, а иногда и ставит рисунок выше текста, а также является первопроходцем по отношению к творчеству абсурдистов.